



Marges

Revue d'art contemporain

23 | 2016

Globalismes

Carambolages

Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2 mars – 4 juillet 2016

Jérôme Glicenstein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1215>

DOI : 10.4000/marges.1215

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 138-139

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Carambolages », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1215> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1215>

« Carambolages »

Paris, Galeries nationales du Grand Palais,

2 mars – 4 juillet 2016

Le dépliant d'aide à la visite précise assez clairement les enjeux : « Votre regard et de ce fait votre imagination et vos interprétations sont sollicitées [...]. La présentation est ordonnée selon une séquence continue où chaque œuvre dépend de la précédente et annonce la suivante [...]. Cette promenade artistique vous invite à un divertissement qui entend stimuler le savoir. ». « Carambolages » se présente ainsi comme une suite ininterrompue d'œuvres, d'images et d'objets en tout genre, où le passage constant du coq à l'âne n'est pas sans évoquer une comptine : « marabout, bout de ficelle, selle de cheval, cheval de course, course à pied, etc. ». L'ensemble se déploie en une séquence complètement linéaire qui commence au rez-de-chaussée des Galeries nationales et se prolonge à l'étage supérieur. Le parcours est à sens unique, d'œuvre en œuvre, sans retour possible, avec à chaque virage la possibilité d'accéder à un petit diaporama vidéo livrant sur des tablettes des informations au sujet des œuvres que l'on vient de découvrir.

Il y a plusieurs manières d'aborder cette exposition. Si l'on s'intéresse à ses principes les plus généraux, le propos apparaît comme

étant tout à fait original : il s'agit de contester les différentes traditions muséales visant à ordonner les œuvres par artistes, écoles ou périodes, au profit d'une approche plus intuitive, faite de comparaisons, de contrastes, de hasards heureux ou malheureux. Une vision très rapprochée, le nez sur les œuvres, permet ainsi de constater que les objets et leurs enchaînements ont été sélectionnés avec beaucoup de subtilité par le commissaire Jean-Hubert Martin. On passe ainsi des planches de *l'Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth, à *Mnémosyne* (1991-92) d'Anne et Patrick Poirier, puis aux *Origines de Pollock* (1967) d'Erro, à *l'Anatomie transschizophrène* (1999) de Gilles Barbier et à un demi-crâne décoré de Bornéo, sans que ces associations aient l'air complètement gratuites et sans que les objets choisis aient l'air de simples illustrations d'un propos plus vaste. Peut-être est-ce même l'élément principal qui restera de cette exposition, lorsqu'il n'y aura plus que son catalogue en forme de leporello et quelques vues d'accrochage pour en témoigner.

En revanche, pour ce qui est de l'exposition « réelle », celle qui met en jeu l'expérience de

la visite, les choses sont différentes et témoignant plutôt d'une assez grande frustration, laquelle tient à plusieurs facteurs. En premier lieu, il y a une contradiction qui n'est jamais complètement assumée et qui voudrait que d'un côté on renonce à tout cartel, au profit d'une approche purement visuelle (sous prétexte que « les artistes sont mus par une pensée visuelle »), alors que dans les faits les cartels ne disparaissent jamais complètement, se retrouvant déplacés au sein des petits diaporamas vidéo. Au bout du compte, on a même là l'effet inverse de celui qui était escompté, avec un rassemblement du public autour des cartels-vidéos au détriment des œuvres dont ils rendent compte.

En outre, sans qu'il soit nécessaire de trop insister, on remarque assez vite que des cartels figurent malgré tout afin de nommer certains auteurs : Hergé, Lavier, Boronali, Cattelan, Hitler, Eisenhower, Churchill (ces trois derniers au sein d'un dispositif proposé par Gloria Friedmann). Ce « traitement de faveur » n'est pas anodin et montre bien qu'il n'est jamais si simple de séparer les œuvres des informations qui les accompagnent. De telles informations permettent notamment d'indiquer la manière dont un objet doit être abordé, en restituant ses enjeux – ce qui est d'autant plus nécessaire que les œuvres sont de nature différente. Est-il possible d'aborder de manière purement « visuelle » les peintures de Hergé, Hitler, Eisenhower ou Churchill ? Peut-on comprendre spontanément les œuvres de Rutault, Lavier ou Cattelan ? Martin est bien conscient du problème et c'est sans doute ce qui explique que l'un des volumes du catalogue soit entièrement consacré à des textes explicatifs à propos de certaines œuvres de l'exposition.

Un problème plus important sans doute tient à la scénographie, laquelle est particulièrement directive. C'est un défaut qui se trouvait

déjà dans une autre exposition de Jean-Hubert Martin, « Partage d'exotismes », à la Biennale de Lyon de 2000. Dans les deux cas, le visiteur a l'impression qu'il est contraint de suivre à la lettre le propos du commissaire, ce qui lui apparaît assez vite, quelles que soient les intentions iconoclastes affichées, comme un lourd *pensum* qu'il lui faut ingurgiter, dans la plus pure tradition des expositions de propagande. La linéarité est assurément une option possible dans une exposition, particulièrement lorsqu'elle a des objectifs narratifs ou didactiques ; en revanche cela pose un problème lorsqu'il s'agit de rompre avec les formes traditionnelles de la muséographie (dont c'est justement l'un des traits les plus caractéristiques). On ajoutera que si les associations proposées sont souvent surprenantes et bien venues, ce n'est pas toujours le cas. On aboutit ainsi à plusieurs reprises à la reconduction des schémas les plus traditionnels de l'exposition thématique : avec des séquences consacrées aux yeux, à la mémoire, à la mort, au sexe, aux animaux, à Napoléon ou à Hitler.

Au fond, le seul moment où cette linéarité pesante est mise en échec, c'est à l'issue de la première partie, lorsqu'un vaste panneau magnétique permet aux visiteurs d'agencer les images des œuvres dans des séquences différentes de celles qui sont proposées par le commissaire. C'est ici qu'on regrettera avec Pierre Bayard, dans le catalogue, que l'exposition n'ait pas été plus incertaine, voire participative : « Si elle invite à réfléchir sur les liens que nous nouons entre les œuvres, cette exposition incite donc également à faire un pas de plus pour ouvrir cette mobilité aux visiteurs », en leur permettant « d'intervenir eux-mêmes sur la disposition des œuvres ».

Jérôme Glicenstein